

京剧唱腔音乐的和声配置

■ 李晓姝

摘要:研究京剧唱腔音乐的和声配置问题具有多重的现实意义。首先在创作实践中能使京剧唱腔音乐的编配有律可循;其次对和声教学在突出民族戏曲特色(民族调式和声及五声性的和声手法)、加强作曲专业学生对所创唱腔的缩谱写作能力上均有极大地帮助;最后研究京剧唱腔音乐的和声配置为我们探索与推动京剧音乐的多声化具有积极意义。

关键词:京剧唱腔音乐 传统功能和声 和声配置 和声进行

一、京剧唱腔音乐的和声特点

(一) 京剧唱腔音乐和声配置的理论依据

从和声的发展史中了解到,有史可查的多声音乐是源自九世纪教会音乐繁荣发展的卡罗陵基时代(751—987),教会歌曲由最初一字一音到一字多音的格里高利圣咏旋律作为固定调,同时再用一个创作声部结合在圣咏下方,形成了两声部的奥尔加农。奥尔加农在经过了各种各样的变化与发展之后,放弃了原来单调的圣咏旋律,从十三世纪开始,奥尔加农的双声部都由作曲者根据音乐的需要进行创作,节奏、旋律更加丰富华丽。同时两声部复调又通过叠加声部发展成为三声部。到十五世纪欧洲文艺复兴时期,作品中大三和弦与小三和弦已经是纵向音响结构的主要成分^①。因此可以说和声起源于教会音乐。经过几个世纪的发展,和声形成了多种风格与体系。其中理论上最为成熟的是欧洲大小调和声体系,即传统功能和声。大小调和声自十六世纪开始,在之后的两个世纪里,一直是和声发展的主流。传统和声强调调式功能,重视和声续进时的功能顺序,形成和弦间有规律有逻辑的连接。建立和声声部关系上的组织作用:纵的方面——和弦结构上的多种排列法以及不同音效的合理运用;横的方面——和弦先后连接构成和声进行,在正确的声部连接下注重旋律的流畅性,中声部的平稳性以及低声部的功能性。纵横相互制约并有机统一。和声功能上强调正格进行与完全进

行,以 I—IV—V—I 的和声语汇为动机,以稳定到不稳定再到稳定的和声序进为原则形成音乐发展的动力,在动机的扩大与循环中推动乐思发展,完成塑造音乐形象的表现作用与曲式结构的划分作用。

和声的起源与发展是在欧洲完成,其理论的建立与形成更是以欧洲大小调体系最为完善。虽然在我国自肖友梅、黄自等第一代专业作曲家们已经开始运用西方的和声语言表达中国的音乐作品,之后中国作品开始逐渐向探索本民族五声性调式和声的方向发展,但究其理论依据基本属于传统功能和声理论范畴。从 50 年代开始,建立本民族调式和声理论体系的呼声越来越高,民族和声的理论研究成果也越来越多,从三度叠置和弦到非三度的四、五度叠置的五声性和弦再到复合功能和弦以及线条化、复调化和半音化和声一路发展过来,其大量的作品有力支持了民族和声理论的形成与建构。黎英海、张肖虎、吴式锴、樊祖荫等教授在民族和声理论上均有瞩目的成果。这对我们研究中国戏曲音乐的多声化提供了丰富的理论依据。50 年代开始的京剧现代戏已面临京剧和声如何配置的问题,“样板戏”多声化的成功运用,确立了和声在京剧唱腔音乐中的地位,其和声运用的基础也是传统功能和声。因此,传统和声体系作为各种音乐形式实践与理论的基础有着根深蒂固不可动摇的地位。

(二) 京剧唱腔音乐的调式和声特点

京剧声腔的调式在传统戏中已成为程式化的固定方式,传统戏中生腔使用最为广泛的调式是商

调式与宫调式；旦腔使用最为广泛的调式是徵调式。在现代戏中这种程式根据内容需要得到了很大地发展。如旦腔的二黄与反二黄落音均有较大地改变，上句落音十分自由；下句的落音多是根据整段唱腔的唱词所表达地含义或对整体音乐布局（将终止音留在结束时用）的考虑，有目的地将终止句的下句落音落在非本调式的主音上。因此在和声的配置上，不能够完全照搬传统功能和声的一些较为典型的和声序进，而根据京剧唱腔的风格与调式特点加以改变并形成了一定的规律。但需要强调的是：在大量的京剧唱腔和声配置的实践中，这些改变都没有脱离传统功能和声理论的思维逻辑。因此我在作这方面的分析研究时所使用的方法也是建立在传统功能和声理论体系上的。尤其针对现代京剧唱腔调式的不稳定、多变性的特点，在作和声配置的分析时，我仍然采用传统和声的功能进展逻辑思维，结合调式和声特点加以阐述。我认为分析京剧唱腔音乐的和声配置最重要的是调性，其次才是调式因素。下面通过几个例子的分析说明上述观点。

例1a《智取威虎山》参谋长唱“我们是工农子弟兵”(商调式)

【二黄原板】慢速稍渐快

上例是典型的生腔商调式，但配置的是D大调的和声。整个上句形成的和声结构有四个和声进行：第一个V-Ⅲ的进行用传统调式的观点来看是角调式的I-VI进行，称为调式交替，从传统功能和

声的角度看是下行三度进行，属于强进行。第二个IV - III2 - I的进行是典型的传统和声的IV - V - I变化形式，III2的运用在这里体现了两种意义，一是代替了V级具有附加六度音和弦的作用；二是根据京剧唱腔旋律的要求在低音上作出的风格化处理。第三个进行从功能上是典型的V - I的终止，这个终止在调式上属于不稳定的半终止。第四个V46 - I的进行是传统和声意义上的补充。下句的和声结构也是四个和声进行，第一个V - I - VI的进行用和声的观点看缺乏逻辑性，这里的I级实际是过渡性的，只起到低音五声化进行的作用，而缺乏功能性作用。第二个V - IV - I的进行，实际起到的是起拍的作用，这里V - VI的两个外声部的平行五度也是结合京剧唱腔旋律的特点作出的低音风格化处理。第三个VI - II的进行用传统和声的理论看是向II级上离调，从调式意义上讲是V - I的终止式。第四个VI - V的进行低音与旋律反向形成统一的五声性风格，和声上也符合IV - V的进行逻辑，并由此引出下一个乐段。

b《红灯记》李玉和唱“临行喝妈一碗酒”(宫调式)

This image shows two staves of a musical score for 'Song of the Yellow River'. The top staff is for the tenor voice, starting with '中速 雄伟地' (Medium speed, heroic style). It features a vocal line with dynamic markings like 'f' and 'mf', and lyrics in Chinese: '行 喊 哟 一 涌 起 滔 滔' (Marching shouting, a wave rises). The bottom staff is for the piano accompaniment, with lyrics: '勇 勇 地' (Boldly). Measure numbers 17 and 18 are indicated above the staves.

上例是典型的生腔宫调式,和声配置的调性是E大调。上句形成的和声结构有三个和声进行:第一个I - V9 - I 的进行用传统功能和声的角度看是典型的正格进行,V9 和弦具有复功能的作用,属于强进行。第二个Ⅲ级和弦用于强拍的垫头上起到加强音响的作用,不属于的和声进行。第三个进行Ⅱ6 - I 6 - Ⅱ,低音级进下行,是典型传统和声中经过的六和弦的连接,上句的主音结束于Ⅱ级六和弦,没有形成较强的终止感,经过的六和弦到原位Ⅱ级和弦用在过门处对终止起到很好的补充作用,加强了终止感。下句的和声结构有两个和声进行,第一个V - I 的进行传统和声的正格进行,这里的和声音响正好体现出唱词中所表达的人民解

解放军的雄姿。观点看缺乏逻辑性，这里的工级实际是过渡性的，只起到低音五声化进行的作用，第二个 I - II 46 - I 的进行正是传统功能和声理论中的变格补充终止，用于正格终止之后十分恰当。

例 2a《杜鹃山》柯湘唱“家住安源”(宫调式)

上例是旦腔反二黄宫调式，反二黄在传统戏中上句落宫，下句落商。在现代戏中则有更多的用法，上例即宫调式。和声配置的是E大调和声。整个上句形成的和声结构只有一个和声进行IV - V - I - II，这是典型传统功能和声的工IV - V - I进行。之后连接II级，并作为上句的主和弦终止在商音上。下句的和声结构是四个和声进行，前三个均是V - I 的进行，强调的是强拍上的T和弦，第四个进行从T和弦开始通过经过的VI6与V6和弦形成低音的下行级进，功能上以下行三度进行紧接VI - V7 - I工的完全终止式。用传统和声的观点看I - VI6 - I - V6 - V - III6的连接缺乏逻辑性，但这里的VI6与V6级实际是过渡性的，只起到低音五声化进行的作用，缺乏功能性作用。而III6 - VI工级的进行用调式和声的观点来看是商调式的VI6 - II进行，称为调式交替，从传统功能和声的角度看是上行四度进行。

b《杜鹃山》柯湘唱二黄回龙腔“枪声急”

This image shows a page from a musical score, specifically page 10, containing five staves of music. The top staff is for the first violin, the second for the second violin, the third for viola, the fourth for cello, and the bottom staff for double bass. The score includes lyrics in Chinese characters above the notes. Measure 11 starts with a dynamic of D (mezzo-forte). Measures 12 and 13 continue with a dynamic of I (forte). Measure 14 begins with a dynamic of V (very forte), followed by a dynamic of I (forte) in measure 15. The score is written in common time.

上例是旦腔的二黄回龙腔，从调式调性上看，此段唱腔是经过发展的现代戏，调式形式不同于传统戏。和声的调性从D大调开始陈述，自第七小节开始以“变宫为角”的手法暂转调到A大调，又在第二十四小节运用“清角为宫”的手法转回D大调。因此和声配置的调性是D-A-D大调。回龙腔是京剧唱腔中的附属专用腔，结构上不同于上下句，其调式与落音属于下句。整句的和声结构划分为九个和声进行：前七小节用了三个主和弦，在这里起到的是强调唱腔重拍的作用，和弦之间没有和声进行。第二个进行旋律已通过“变宫为角”手法转到上五度调。用传统调式的观点来看是角调式的V-VI-II的进行，称为调式交替，从传统功能和声的角度看是I-II-V的进行。第三个II46-V的进行是典型的传统和声上四度进行的变化形式，II46和弦的运用在这里根据京剧唱腔旋律的特点在低音上作出的风格化处理。第四个进行从过门开始是经过下属四六和弦，主和弦落于唱词的强拍上。之后的V级和弦对“心”字进行音响上的加强。第五个II16-VI-III6-I6的进行用在拖腔上和声不强调功能性，衬托出次中声部与低声部的副旋律，与拖腔中的长音形成对比。第六个和声进行是在拖腔中连续使用两个V-I的进行不断强化强拍上的主和弦。之后旋律中出现D宫音，使用“清角为宫”的手法转回D徵调式，和声也回到D大

调上, II - VI 46 - II - V 的进行是第七个和声进行, VI 46 是传统功能和声意义上的辅助四六和弦, 并由 II 级向上四度进入 V 和弦结束。第八个是最后过门 II - V 的进行, 起到了进一步强调终止的作用。

通过分析以上几个例子我们可以看出: 现代京剧和声的配置在调性上, 实际没有脱离开传统大小调和声的基础。唱腔中所体现的调式基本可以归纳为大调或小调。京剧唱腔中的宫调式与徵调式(七声音阶)主和弦是大三和弦, 调式色彩偏向明亮, 可以以传统和声的大调式来配置; 而羽调式与商调式主和弦是小三和弦, 调式色彩柔和, 可以用小调式配置。调式上的吻合使京剧唱腔音乐的和声配置以传统功能和声作为基础成为可能。

在调式上均以下句的结束音作为乐段的主音加以确定。一个上下句就是京剧唱腔发展过程中的基本素材, 称为乐段, 其它均是由此基础上的重复变化。上下句在结构上是一种平行对置关系, 属于同宫系统交替调式的性质。现代戏与新编历史剧的唱腔在传统戏的基础上创新, 其上下句的落音和调式有时与传统戏有所不同, 但无论如何变化, 上下句在和声的配置上其特点仍然是属主关系、不稳定与稳定的关系、交替关系。

一些和声形式上的变化运用基本属于京剧唱腔旋律风格化的处理。但也应该指出任何一种艺术创作和实践都是一个由不成熟走向成熟的艰苦摸索的过程, 现代京剧的和声配置也是如此。在大量地成功实践中, 也存在着非典型或不规范以及缺乏逻辑的和声进行, 这是正常的, 也是有待我们进行研究, 进一步提高完善的课题。

(三) 和声节奏与京剧腔词节奏的关系

和声节奏与京剧腔词节奏有着相互依存相互制约的关系。其作用有二: 一是节奏的强化作用, 二是节奏的烘托作用。京剧的板式众多, 由原板扩展、紧缩发展而来的各种板式, 速度的快慢相差甚大。在配置和声时, 和声乐句的划分有所不同, 老生二黄原板的一个上句若划分成三个或四个和声乐句, 扩展成慢板后可能一两个小节就是一个和声乐句; 紧缩为流水或快板后可能一个上句或上下两句才是一个和声乐句。每一个和声乐句的结束又关系到终止式的安排, 因此说唱腔乐句的划分直接影响到和声序列的安排。划分和声乐句并弄清和声节奏需要编配者熟知京剧的腔词节奏与旋法, 两者是相辅相成的关系, 腔词位置制约旋律的发展, 而旋律的走向又影响腔词节奏, 使之产生位置强弱

变化。这些节奏强弱变化将直接作用于和弦序列的安排。二黄与西皮的唱腔字位节拍强弱位置以七字句为例, 体现于二黄腔, 第一分句是强——弱, 第二分句是强——弱, 第三分句是强——弱——强。体现于西皮腔, 第一分句是弱——强, 第二分句是强——弱, 第三分句是强——弱——强。^②

当然这是基本形式的上下句在节奏上的安排, 当旋律通过扩展、紧缩等手法变化之后, 又有了新的腔词节奏, 因此对唱腔的充分了解是配好和声的前提。另外还要了解板鼓在唱腔中的打法和节奏的强弱位置, 尤其是给带拖腔的旋律进行编配时这是非常重要的因素。因为唱腔节奏的强弱通常是与鼓套子相联系, 和声的节奏若与鼓套子的轻重打法相吻合, 唱腔节奏就得到了强化, 并起到烘托唱腔气口、劲头的作用。这些都是和声配置时的节奏依据。相互配合、协调进行, 就会各展其能、各展其长, 否则不注意腔词节奏的划分与行腔中的韵律都会导致和声节奏上的混乱。

另外, 从曲式上看二黄腔, 其上下句的字位与旋法均不完全相同(基本形式中只有第三分句的结构相同), 属于对比性乐段结构。与二黄腔曲式相同的腔调还有四平调。西皮腔的上下句无论结构、字位还是旋法均相同, 其中第一、二分句是完全相同的旋律。典型的合头换尾句式, 属于平行性乐段。南梆子和高拨子的曲式结构也属于此类。

了解了京剧唱腔音乐的这些特点, 在配置和声时才能全面地、精确地运用传统功能和声理论的逻辑有目的、有设计的完成编配。

二、京剧唱腔音乐的和声配置

(一) 二黄原板的和声配置

1. 生腔二黄原板的和声配置

例3《洪羊洞》杨延昭唱二黄原板“为国家哪何曾半日闲空”



此段唱腔的结构分为上下两句，连接上下句的是一个九小节半的过门儿，上句与下句根据腔词三四的结构又可各划分为三个小分句，其中上句第二分句与第三分句之间有一个三小节半的中过门儿。唱腔结构的划分决定了和声配置的结构。在上句中和声进行共有四个：前三小节为第一个进行，和声旋律声部音高置于唱腔音高之下，和声功能以 K46 - D7 的半终止形式结束在属调上。第二个进行落在主音上，以 K46 开始作阻碍终止后使用重属和弦，内声部的变化音增强了和声的推动力最终结束在主和弦上，产生相对稳定的收束并进入连接段过门儿。第三个进行是第一、二分句间的过门儿，其和声节奏是从京剧鼓套子打板点眼的规律中提炼而来，功能上运用经过的属四六和弦引入带重属和弦的半终止，形成音响上的期待。第三分句前两小节的三个和弦都是主和弦，配置在强拍上起到了音响上的加强作用，这里没有和声进行。第四个进行从第十三小节开始进入一个功能完全的阻碍终止式，I - IV - V - I 的功能配置使这个拖腔有较强的推动性，但最终以 VI 级结束上句，其不稳定性效果给下句稳定的终止和弦作了很好地铺垫。上下句间的连接过门儿较长，过门儿是器乐发挥部分，其和声一般配的比较密集丰满，以经过的 T46 开始一直到半终止，中间的功能连接均是按照 I - IV - V - I 的功能进展逻辑连接的。下句是商调

式,因此整个和声的配置均建立在E大调的SⅡ级和弦上,商调式的主和弦是小三和弦,这里的经过属四六前后连接的主和弦以及终止的主和弦均采用的是升高三音的大三和弦,按照传统和声的观点来解释,属于同主音大小调交替。在小调终止中采用大三和弦结束,有更强的终止感与收拢性。

2. 咏腔二黄原板的和声配置

例4《状元媒》柴郡主唱二黄原板“自那日与六郎姻缘相见”

这段唱腔的上下句是宫徵调式的交替,按照宫徵调式用大调式配置的理论,整段唱腔的和声调性均建立在D大调上。上句的和声结构可划分为七个和声进行:第一个进行VI-III-VI,旋律很明显是平行大小调的交替,因此可以看作是向D大调VI级上的离调,也可以看作是b小调t-d-t的正格进行。第二个进行DVII7/D-D在传统功能和声的理论里是典型的属主进行,将第一分句结束在V级和弦上,具有半终止的效果。第三个D34-D的进行用于连接第二分句的过门儿结尾,实际起到了启下的作用。第四个进行是第二分句的唱腔部分,从调式意义上讲唱腔旋律已交替到b小调,用传统和声的理论看是向VI级上的离调,作K46-d2-t6的阻碍终止,并紧接着经过的四六和弦。第五个进行是连接第二、三分句的过门儿,下属和弦引入重属导七和弦进入阻碍进行,经过经过的四六和弦接半终止,和声上运用典型的IV-V-I功能逻辑结束在属和弦上。第六个进行是第三分句的开始,向VI级离调,正格的d-t进行,b小调的t和弦是D大调的VI级。第七个进行由下属II级五六和弦开始进入上句的终止式,以不完满的T6结束上句,形成

对下句终止的期待。下句旋律比较繁复在配置和声时要注意避开华丽的行腔或过门儿,突出需要强调的地方,和声节奏不能太密。下句的和声结构有四个和声进行:第一个进行是传统功能和声V - VI的阻碍进行,和声上的阻碍正好表现出唱词所表达的主人翁坐卧不安的情绪。第二个进行也是阻碍进行,和声期待进入下句的终止式。第三个S II 6 - D56/D - D进行,终止式结束在D和弦上,即A徵调式的主和弦。第四个进行D34 - D以传统功能和声的观点看是正格的属主进行,用于小过门儿,从和声音响上形成对终止式的强调与补充。整个上下句的和声配置以功能序进的进展逻辑为主要依据,兼顾低声部的五声性进行,和声音响具有推动力。

(二) 西皮原板的和声配置

1. 生腔西皮原板的和声配置

例5《辕门斩子》杨延昭唱西皮原板“儿命他领人马巡查四外”



老生的西皮原板的起唱规律是眼、板、板、眼,其唱腔节奏是弱强强弱,和声位置根据唱腔节奏的变化,形成强弱、动静上的变化。上例是典型的生腔宫调式,和声配置的调性是E大调。上句的和声结构有三个和声进行:第一个TS VI + S II - D的进行用传统调式的观点来看是IV - V的进行,属于强进行。第二个TS VI - S II的进行是典型传统和声V - I的变化形式(可以把S II理解为上句的主和弦),用在过门儿处起到加强与补充的作用。第三个进行TS VI - S II从功能上是典型的V - I的终止,但上句的终止对于整个乐段来讲,仍属于不稳定的半终止。下句的和声结构是一个完整的和声终止式,T - TS VI - S II进行中TS VI是作为传统功能和声的中间环节使用,紧接在S II与S II 6和弦之间运用了经过的四六和弦,最终以K46 - D7 - T的终止式结束全段。整个终止式均是按照I - IV - V

- I的功能进展逻辑连接。低音的动力性较强,内声部平稳。用于配器时低声部的旋律还可以处理的更为五声化。从上例可以看出西皮原板的上下句结构相同,因此和声节奏也基本相同,相同的旋律下和声配置时功能上力求有些变化。整体的音响追求和声铺垫与推动下清晰可辩的旋律。

2. 旦腔西皮原板的和声配置

例6《宇宙锋》赵女唱西皮原板“老爹爹发恩德将本修上

西皮旦腔原板同生腔一样遵循眼、板、板、眼的起唱规律,和声节奏以在强拍上配置为主,间插弱

拍到强拍的 D - T 进行来增强和声的动力。整段唱腔调式是羽徵交替,因此上句完全用小调功能标一记,划分为五个和声进行:第一个 d - t 的正格进行在唱腔开始表明调性。第二个和声进行 d - ts VI 在上句的第二小节处作阻碍进行,完全符合传统功能和声的理论,之后引入下属和弦形成 IV - V - I 的和声进行。第三个进行是用于连接第二、三分句的过门,使用了经过的属四六和弦,起到承上启下的作用。第四个 d - d2 - t6 的连接是典型的传统功能和声用法。第五个进行和声功能以 s - K46 - D7 - T 的终止形式结束在上句羽音上。连接上下句的过门儿长达八小节,和声先是根据京剧唱腔中鼓点的击打规律在重点的强音上作三组 d - t 的正格进行,之后交替到 E 大调,和声不断使用副属与重属和弦来加强下属与属和弦的不稳定性,并通过功能的延伸将和声上的这种不稳定性拉长,和声节奏更加密集丰满,推动力与向主和弦的倾向越来越强,最终以 K46 - D9 - TS VI 的进行形成阻碍,没有使强大的不稳定性得到满足,为和声进入下句提供了必然。下句有三个和声进行:第一个是以第一、二分句作为一个进行运用了传统和声的阻碍终止,由 TS VI 开始,用副属和弦的上二度进行(离调时的阻碍)加强向 II 和弦的倾向,连接 K46 - D2 - T6 的典型传统和声进行,因为结束在 T6 和弦上,因此没有终止感,由此引出第二个 I - IV - V - I 的功能和声进行,之后的 S 和弦起到加强唱腔节奏与音响的作用。第三个进行是下句的终止式,下句是徵调式,因此整个和声的配置均建立在 E 大调的 V 级和弦上,并完全按照 I - IV - V - I 的功能进展逻辑连接,先以副属和弦加强对下属的倾向,再接 K46 - D9 - T 完成终止。

(三)四平调、南梆子、高拔子唱腔的和声配置方法

1. 生腔高拔子的和声配置

例7《徐策跑城》徐策唱高拔子原板“堪堪晴天不可欺”

The musical score consists of two staves of handwritten musical notation. The top staff is in G major (indicated by a 'G' at the beginning) and the bottom staff is in C major (indicated by a 'C' at the beginning). The lyrics are written in Chinese characters above the notes. Below each staff, the harmonic progression is indicated by Roman numerals: I, II, III, IV, V, VI, VII, and S. The notation includes various note heads, stems, and rests, typical of traditional Chinese opera notation.

高拔子上下句的曲式结构相同,但和声节奏与功能的配置有所不同。根据行腔的韵律以前松后紧的形式配置和声,连接上下句的过门儿在和声配置上比唱腔部分更为密集。调式上用徵宫为主音的大调式。由于唱腔紧凑,上句的第一、二分句合为一个和声进行,用传统功能和声的观点看即为阻碍进行。第三分句是典型的正格进行。过门儿的和声不断地用重属和弦强调属和弦,并在结束处运用辅助的主四六和弦对半终止起到了补充作用。下句整句唱腔为一个和声进行,由 TS VI 和弦作下属引出完满的终止式,有很强的终止感。

2. 旦腔四平调、南梆子的和声配置

例8《西厢记》崔莺莺唱四平调“先只说迎张郎娘把诺言来践”

The musical score consists of three staves of handwritten musical notation. The top staff is in G major (indicated by a 'G' at the beginning), the middle staff is in C major (indicated by a 'C' at the beginning), and the bottom staff is in G major (indicated by a 'G' at the beginning). The lyrics are written in Chinese characters above the notes. Below each staff, the harmonic progression is indicated by Roman numerals: I, II, III, IV, V, VI, VII, and S. The notation includes various note heads, stems, and rests, typical of traditional Chinese opera notation.

旦腔四平调委婉细腻,行腔丰富华丽。是上句落商,下句落宫音的宫调式,和声配置的调性是 D 大调。通过分析唱词与旋律的结构与走向,将上句分为三个和声进行。第一分句的和声是典型的传统功能序列,第二小节阻碍进行后接半终止,是传统功能和声的典型用法。第二个进行是过门儿。其旋律紧密围绕第一分句的落音 E 音,和声只用 IV - II 的四度进行,四度进行所具有的动力性,强调了 II 级作为上句主音的重要性,宽松的和声配置又给旋律的华彩腾出了空间。第三个是 S II - D 的上四度进行,强调 D 即强调了 II 级和弦的下属,之后 TS VI - s II 的进行使上句终止于商音上。第三个进行行腔密集,因此和声节奏配置的较为宽松,这样能使旋律与和声听得都很清楚。下句的和声结构划分无论是看作一个还是四个,从和声的功能与连接上都符合传统功能和声 I - IV - V - I 的逻辑思维,和声节奏是根据唱腔的强弱进行配置,终止

和弦落在VI级上是因为旋律交替到D大调的平行小调b小调,由于只是短暂的交替,所以仍使用大调的VI级来标记。

例9《白蛇传》白素贞唱南梆子“这一旁宝俶塔倒映在波光里面”

南梆子旦腔行腔流畅,上下起伏较大。起唱规律是一、二分句中眼起唱,第三分句板起板落。和声节奏抓住唱腔的韵律,跟随唱腔律动的强弱,行腔繁复的地方和声尽量宽松,过门儿部分和声功能的转换要比唱腔部分更为频繁,为的是增强乐队的感染力、增强与人声的对比。功能的选配完全用传

统功能和声中的常用三、七和弦。根据旋律主音的变化,大小调交替频繁,色彩变化丰富。上句的和声结构可划分为五个和声进行:第一个进行是第一分句,以传统和声的观点看是典型的I - IV - V - I进行,第二个是连接过门儿,以微音为中心音陈述,以半终止收尾。第三分句以羽音作为中心音,开始处的TS VI起到音响加强的作用,紧接着的第三个进行由TS VI - D6开始然后以d-t形式向VI工级离调。第四个和声进行是上句的终止式,S - D - T/D - TS VI的进行强调VI级导和弦(D)的临时中心作用,目的是加强VI级作为主和弦的稳定性。上下句的连接过门也是在交替的平行小调上进行。下句围绕羽宫调式的交替展开,分为三个和声进行:第一个进行由T和弦开始然后向下属和弦离调。第二个进行是以d-t的正格进行向VI级离调,此处是平行大小调的交替性质。第三个进行即下句的第三分句,回到宫调式以属和弦作为强调的对象,最终以T-D7-T的正格终止结束。

以上谱例分析,只以和声结构的划分、和声节奏的来源及和声功能的逻辑为线索进行分析。这些谱例仅仅是和声图式,不是带有织体的缩谱。以和声图式的方式配置主要目的是为了说明和声在京剧唱腔音乐中的用法,并不能说明配器中织体的写作方法。

注释:

- ①参考《清官名伶传》。
- ②⑦武俊达著:《京剧唱腔研究》,人民音乐出版社,1995年1月第1版第7页。
- ③朱维英主编:《戏曲作曲技法》,人民音乐出版社,2004年第1版。
- ④吴式楷:《和声艺术发展史》,上海音乐出版社,2004年10月第1版。
- ⑤刘吉典编:《京剧音乐概论》,人民音乐出版社,1981年第1版。
- ⑥[苏]伊·杜波夫斯基、斯·叶甫谢耶夫、伊·斯波索宾、符·索科洛夫合著,陈敏译:《和声学教程》(上下册),人民音乐出版社增订重译本(根据莫斯科1984年第九版)2000年1月北京第1版。

(责任编辑 李 铎)